

# **O DIREITO DE AUTOR E AS OBRAS AUDIOVISUAIS\***

**Marcos Alberto Sant'anna Bitelli**

---

## **RESUMO**

Demonstra a evolução do conceito de obra cinematográfica para o de obra audiovisual.

Comenta o abandono por parte do Direito brasileiro no tocante à definição de equiparação de obras análogas à cinematografia para a positivação do conceito de obra audiovisual como ente tutelado.

Ressalta as peculiaridades das obras audiovisuais e as dificuldades decorrentes da falta de precisão legal e doutrinária sobre seu autor. Discorre sobre a interferência do Estado nessas obras, apontando para o surgimento da Agência Nacional do Cinema – Ancine e sua atuação na proteção dos direitos autorais.

Ao final, critica as formalidades e óbices ao livre trânsito de obras audiovisuais criados pela MP n. 2.228-1/2001 e pelo art. 113 da Lei n. 9.610/98, evidenciando a necessidade de adequação da lei ao progresso tecnológico audiovisual.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Direito Autoral; obra audiovisual; obra cinematográfica; Agência Nacional do Cinema – Ancine; MP n. 2.228-1/2001; Lei n. 9.610/98 – art. 113 – Lei dos Direitos Autorais.

---

\* Conferência proferida no "Seminário sobre Direito Autoral", realizado pelo Centro de Estudos Judiciários, nos dias 17 e 18 de março de 2003, no Centro Cultural Justiça Federal, Rio de Janeiro - RJ.

**A** obra audiovisual, sem demérito para todas as demais criações do espírito, expressas e fixadas por qualquer meio, em que pese sua antiguidade como tecnologia, é a que mais se conformou com as novíssimas mídias e com a sociedade da informação, a qual tem baseado sua linguagem comunicacional num formato **multimidiático**. Retroagindo-se ao final do século XIX, os modelos de criações intelectuais e sua difusão eram reconhecidamente estanques entre si. Ou tínhamos a linguagem literária dos livros (com a característica da portabilidade que lhe foi dada na era Gutenbergiana), ou a representação pública teatral e a recitação de textos, ou a publicação de músicas e sua execução em locais de frequência coletiva e assim por diante. A fotografia em movimento, projetada, veio trazer uma tecnologia que revolucionou inequivocamente os meios e o modo de difusão da informação: criou-se a exibição de um conteúdo audiovisual. Foi em 1895 que os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière projetaram pioneiramente para uma platéia um filme cinematográfico<sup>1</sup>.

Antes de se conceber o conceito de "obra audiovisual", historicamente pela ordem dos acontecimentos tecnológicos, apenas falava-se em "obra cinematográfica", o que veio a ser encampado pelas Convenções internacionais e pelas legislações brasileiras que se seguiram desde aquela época. No Brasil, os extintos Conselho Nacional de Direito de Autor e Conselho Nacional de Cinema procuravam dar, juntamente com a doutrina, uma interpretação de equivalência funcional entre as diversas técnicas de assemelhadas, equivalentes ou análogas à obra cinematográfica, que aos poucos, de gênero, passou à espécie do que veio a se consolidar como obra audiovisual. A Lei n. 8.401, de 08 de janeiro de 1992, já revogada, também conhecida como *Lei do Audiovisual*, no art. 2º acabou com a necessidade de teorias equiparatórias e analogia ao definir no seu inc. I o gênero *obra audiovisual* como sendo *aquela que resulta da fixação de imagens, com ou sem som, que tenham a finalidade de criar, por meio de sua reprodução, a impressão de movimento, independentemente dos processos de sua captação, do suporte usado inicial ou posteriormente para fixá-las, bem como os meios utilizados para sua veiculação*<sup>2</sup>. Ascensão faz crítica à legislação portuguesa, neste particular, ao dizer que *a*

*lei, equivocadamente, usa um luxo de qualificações que se sobrepõem. Fala em obra cinematográfica, televisiva, radiodifundida... Mas a designação de obra audiovisual unifica esta categoria de obras cinéticas*<sup>3,4</sup>.

Contudo, se as definições evoluíram, a característica principal da obra audiovisual e sua complexidade. Como diz Chaves, citando Ugo Capitani, ao comentar sobre os múltiplos elementos componentes da obra cinematográfica: *Todos esses elementos, indissoluvelmente ligados entre si como os anéis de uma corrente (...)* existem uns em função dos outros e concorrem juntos ao resulta-

Exemplo vivo dessa falta de acuidade legislativa é a rotineira utilização por prestadores de contribuições individuais à obra complexa (diferente de obra coletiva) audiovisual, do exercício abusivo e transbordante da exigência de novas autorizações prévias para as utilizações de obras audiovisuais, quando em verdade elas são legalmente desnecessárias.

do artístico desejado. *Suprimir qualquer um deles significa romper a corrente e tornar impossível a criação do filme*<sup>5</sup>.

Diante dessa característica da enormidade de partículas e seus respectivos criadores que se somam para a fusão de uma obra final única, distinta e específica, que é a obra audiovisual, a positivação do **Direito de autor e seus conexos** não se mostra uma ferramenta de fácil operabilidade para aqueles que necessitam instrumentalizar a organização, titulação e exercício de direitos intelectuais sobre este tipo de criação **intelectual-industrial**.

A implantação da proteção dos direitos intelectuais autorais acompanha a própria história do conhecimento e das potencialidades da utilização da linguagem. A comunicação humana parte do individual para o coletivo<sup>6</sup>. O produto da criação humana parte do simples para o complexo. A tutela desses direitos vem do indivíduo, da pessoa humana para o grupo e do grupo para a atividade industrial. A obra audiovisual também faz esse caminho, contudo, a dificuldade é o fato de que na sua junção (fusão de elementos integrantes) não se configura numa obra **coletiva**, mas sim numa obra **complexa**, em que as contribuições individuais se dissolvem e combinam entre si como numa reação química quase irreversível. Aliás, como substância, a obra audiovisual por ser obra autônoma, pelo princípio da inalterabilidade e intangibilidade da criação, pode tornar irreversível a combinação quando consideradas cada uma das partículas que a integram como elementos formadores do todo. Um filme não será exibido mutilado, sem uma música que o integrou, um fonograma, uma imagem cênica, um diálogo, sem uma interpretação artística e assim por diante.

Como ensinou Ascensão: *As necessidades da indústria cinematográfica, e os grandes investimentos realizados em cada produção, levam a que as leis procurem cada vez mais assegurar ao produtor a plenitude dos direitos de exploração econômica da obra. Podem fazê-lo mediante a outorga ao produtor da categoria de autor. Mas mesmo não o fazendo, procuram de várias maneiras assegurar ao produtor, com autonomia, direitos de utilização*<sup>7</sup>.

O Direito positivo brasileiro não optou especificamente em conceder o direito de autor sobre a obra audiovisual definitiva ou exclusivamente ao produtor, em que pese o art. 11, parágrafo único, da Lei n. 9.610/98 reconhecer a pessoa jurídica como potencial titular da mesma proteção concedida ao autor. Todavia, conclui-se que o "produtor" é o responsável e gestor patrimonial da obra audiovisual, conforme se constata da leitura dos arts. 81, 82, 83, e 84. O produtor estava na Lei n. 5.988/73 como um dos co-autores da obra audiovisual (art.16) e foi excluído desse elenco no art. 16 da lei vigente.

Ambas as leis (a revogada e a vigente) permitem uma dupla hermenêutica no particular. Não há menção ao autor, posto que autores são todos os co-autores, ou então, há uma

falha redacional ao se estabelecer os co-autores, sem dizer quem é o autor. Portanto, fosse penal a normal, poder-se-ia dizer que "são identificados todos os cúmplices de um crime sem o criminoso". Chaves, a seu tempo, criticava a lei então vigente indagando: *Quem pode ser qualificado como autor de uma obra cinematográfica? O criador da trama? Dos diálogos? O adaptador de uma obra pré-existente? O diretor do filme? O Produtor?* E continua: *Eis aí uma questão das mais embaraçosas, à vista do grande número e da dificuldade em determinar o papel mais ou menos importante que cada uma delas desempenha na sua elaboração, tendo pois direito a serem considerados autores, autores paralelos, ou colaboradores e à proporção em que deva entre eles ser atribuída a compensação adequada*<sup>8</sup>.

Voltando a Ascensão, no particular, este ilustra que: *Na realidade temos três categorias de intervenientes: os autores de contribuições alheias à obra cinematográfica; o autor da obra cinematográfica; o realizador. Aqueles têm fundamentalmente o direito de autorizar a produção cinematográfica e de serem remunerados como tal. Com a autorização, a sua posição apaga-se*<sup>9</sup>. A lei vigente equipara o produtor audiovisual ao conceito de produtor fonográfico, tratando-os igualmente no art. 5º, XI, como sendo a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado. Todavia, ao produtor fonográfico é concedido um direito conexo, nos arts. 93 e 94, originária de Convenção internacional trazida para direito interno (Dec. 76.906/1975). De outro lado, ao produtor audiovisual não há proteção de titularidade semelhante ao um direito conexo, sendo esta oriunda dos contratos por ele celebrados na formatação do conteúdo audiovisual. Aliás, no capítulo relativo à regulamentação da "utilização" da obra audiovisual, na lei vigente, encontram-se basicamente obrigações e limitações à atuação do produtor audiovisual.

A Lei n. 9.610/1998, no art. 16, portanto, somente elenca e discrimina dentre os inúmeros possíveis contribuintes de uma obra audiovisual alguns partícipes aos quais concede o benefício de serem considerados como *co-autores* da obra audiovisual, a saber: "o autor do assunto ou argu-

mento literário, musical ou lítero-musical e o diretor." Em outras palavras, sem dizer ao certo quem é o **autor**, equipara-se a ele dois contribuintes tradicionais (o escritor e o compositor), acrescentando o diretor, figura típica da produção audiovisual, em que pese a evolução da própria técnica conceber vários diretores dentro de uma mesma obra (o que somente faz aumentar as dúvidas). A situação se complica mais ainda quando o art. 25 diz competir exclusivamente ao diretor o exercício dos direitos morais sobre a obra audiovisual. Sendo o produto universal e de escala de exploração comercial em centenas de territórios nacionais por meio de arranjos contratuais complexos, tal condição de aproximação da defesa do maior direito relativo à **autoria** é conferido a uma pessoa física isolada **co-autora** (muitas vezes contratada para a prestação do serviço técnico ou executivo de direção). Não seria certo que o direito moral fosse defendido pelo *autor*?

Superado esse ponto, de forma didática, Ascensão indaga: *A obra está agora pronta. A quem cabe a sua exploração? Responde o art. 127/2: a autorização para a produção cinematográfica implica, salvo estipulação especial, autorização para: distribuição; exibição; exploração econômica por esse meio. Temos pois que a primeira autorização traz implícita as outras, salvo estipulação em contrário. Como nenhum produtor vai admitir estipulação em contrário, temos que, na prática, só ao produtor cabe a exploração econômica, remetendo-se os autores à remuneração ajustada*<sup>10</sup>. Este regime é análogo ao da legislação brasileira, retratado no art. 81 da Lei n. 9.610/98, porque repete o predisposto no art. 14, *bis*/2-*b* da Convenção de Berna do qual Brasil e Portugal são signatários.

O que resulta dessa primeira parte da exposição é que no capítulo das obras audiovisuais, semente (onde primeiramente se somou texto, fotogramas, movimento, sons, música e legendas) do conteúdo *multi-media*, o Direito positivo poderia sistematizar de forma mais operável com as características da obra, desde sua produção até difusão, em qualquer veículo ou suporte, a proteção das obras audiovisuais, identificando objetivamente seu autor, estabelecendo limites razoáveis ao exercício dos co-autores, consertando a atuação dos diversos contribuintes e as remunerações por utilizações futuras, auxiliando, ainda, sobremaneira, o exercí-

cio da proteção contra os crimes de contrafação.

Exemplo vivo dessa falta de acuidade legislativa é a rotineira utilização por prestadores de contribuições individuais à obra complexa (diferente de obra coletiva) audiovisual, do exercício abusivo e transbordante da exigência de novas autorizações prévias para as utilizações de obras audiovisuais, quando em verdade elas são legalmente desnecessárias. Carlos Alberto Bittar<sup>11</sup> ainda sob a vigência da lei revogada, mas cuja lição ainda tem cabimento, ensinava que: *Quanto à utilização da obra de cinema, a nossa lei regula os contratos de produção (...) salientando que a autorização do autor da obra implica licença para uso econômico da película (...) mandando aplicar a respeito do ajuste, as regras do contrato de edição*. Tais lições estão acolhidas na lei vigente de 1998, até porque repetem antigos preceitos de Berna. Portanto, os co-autores da obra audiovisual e os demais contribuintes, quando autorizam na forma do art. 29, V, da Lei n. 9.610/98, a inclusão de sua parcela para fusão em produção audiovisual, por força do art. 81 da mesma lei, estão automaticamente autorizando a distribuição comercial, a exibição e a comunicação ao público. Até mesmo na França com o aclaramento permitido pelo art. 63, 1, da Lei de 11 de março de 1957, alterada pela Lei de 03 de julho de 1985, essa situação se repete. A Convenção de Berna, na letra **b** do art. 14<sup>12</sup>, é taxativa ao ditar: *Todavia, nos países da União em que a legislação reconhece os autores das contribuições prestadas à realização da obra cinematográfica, estes se comprometeram a prestar tais contribuições, não poderão, salvo estipulação em contrário ou particular<sup>13</sup>, opor-se à reprodução, entrada em circulação, representação e execução pública (...) da obra cinematográfica*. Não há em favor dos próprios co-autores, intérpretes e demais contribuintes e muito menos das associações (sociedades) que os representem, em qualquer situação, o direito de influir ou bloquear a distribuição comercial das obras audiovisuais, então, por dois motivos: Primeiro, porque o art. 105 da Lei n. 9.610/98 não trata da comunicação ao público das obras audiovisuais, mas tão-somente das obras artísticas, literárias e científicas, de interpretação e de fonogramas. Depois, porque as obras audiovisuais exibidas pelas recorridas contêm autorização legal dos titulares dos di-

reitos de autor e conexos fundidos, afastando, destarte, qualquer violação que pudesse caracterizar a **pirataria** ensejadora, em tese, do pedido de autorização prévia para a utilização ou possibilidade de impedimento da fruição das potencialidades econômicas da obra audiovisual. Lembre-se que a lei revogada, no art. 26, resguardava o impedimento à utilização da obra cinematográfica (antigo gênero) "após sentença judicial transitada em julgado", tal a especialidade da matéria. Essa proteção foi esquecida na nova lei.

Não poderia deixar de destacar o fato de que, em todos os seminários e encontros de Direito de Autor que participamos, as pessoas confessam que a positivação vigente se materializou numa "lei possível", ainda que não fosse o melhor produto legislativo almejado, devido às pressões de grupos e classes. Bem por isso, a classe de produção e distribuição audiovisual acabou por não exercer grandes pressões, à época, por dois motivos. Primeiro, porque a indústria do audiovisual ainda é dominada economicamente por agentes que se regem pelo sistema de *copyrights*, ocasionando, tanto na fase de produção quanto na de comercialização, o aumento dos conflitos de concepção das obras audiovisuais. Por outro lado, em seus países de origem a garantia da tutela é concedida ao produtor. Em segundo lugar, porque a indústria de produção local estava praticamente dizimada em 1997, com quase nenhum fôlego para pressões enquanto um setor economicamente forte.

Além do problema da autoria, as produções audiovisuais enfrentam o antigo tema da constitucionalidade do art. 13 da Lei n. 6.533/1978, regulamentado pelos arts. 33 e 34 do Decreto n. 82.385/1978, que veda a cessão de direitos autorais e conexos decorrentes da prestação de serviços profissionais. Em que pese a defesa que Bittar fazia desta limitação que não existe para o autor, para os co-autores, mas se constrói em favor dos demais contribuintes, mantida na atualização de seu estudo por Eduardo Carlos Bianca Bittar<sup>14</sup>. O Prof. Carlos Fernando Mathias de Souza lembra, ainda, que o Supremo Tribunal Federal, *concluiu que o impedimento da cessão de direitos autorais em destaque, ao contrário de ser uma restrição, é uma norma de proteção ao titular do direito*<sup>15</sup>. Certamente, o enfrentamento do tema, após a edição da Lei n. 9.610/1998 e da pro-

mulgação da atual Constituição Federal, poderia trazer uma solução diversa da originalmente entendida pelo STF, àquela época<sup>16</sup>. Contudo esses confrontos acabam por empecilhar a circulação adequada de conteúdos audiovisuais, em especial os mais antigos, quando se torna difícil recompor autorizações de contribuintes. Ao que parece a solução para este dilema está na relação de vínculo de trabalho ou subordinação de serviços, até porque da leitura do art. 92 da Lei n. 9.610/98, lê-se perfeitamente a hipótese do artista, intérprete ou executante, ceder direitos patrimoniais.

Além desses tópicos, gostaria de acrescentar como uma grande

Mesmo mantido o caráter personalista do Direito Autoral, apesar da manifesta diluição dos conceitos de autoria, originalidade e finalidade da obra intelectual, deveremos, sem dúvida, contemplar o nascimento de um regime protetivo das obras intelectuais de configuração radicalmente diferente daquele que surgiu em decorrência da invenção da imprensa.

novidade perturbadora dos direitos autorais no audiovisual, a criação pela Medida Provisória n. 2.228-1/2001, de 06 de setembro de 2001, que ao erigir uma agência reguladora no setor industrial do conteúdo audiovisual, com função de desenvolver uma política *de respeito ao direito autoral sobre obras audiovisuais nacionais e estrangeiras*, interfere com regras estabelecidas nas convenções internacionais e na lei de direito de autor vigente. Veja-se como exemplo: a obrigatoriedade de pagamento de uma contribuição tributária como ato prévio e

precedente à possibilidade de veiculação de obra cinematográfica ou videofonográfica publicitária (art. 25); a obrigatoriedade de obtenção de um registro de títulos e certificado de produto brasileiro (art. 28); a obrigatoriedade de registro informativo à Ancine dos contratos de cessão, licença, concessão, produção e coprodução, previamente à utilização do conteúdo (art. 29); o estabelecimento de cotas para produtos nacionais e estrangeiros (art. 55/57). Parece-nos que estas obrigatoriedades de registros conflitam com os art. 5º, 2º e 3º de *Berna* que determinam a não-subordinação do gozo e exercício dos direitos autorais a qualquer formalidade e, ao mesmo tempo, que os autores estrangeiros teriam as mesmas proteções que os autores nacionais. A própria Lei n. 9.610/1998 diz que a proteção independe de registro (art. 18), sendo facultado o registro da obra (art. 19). As licenças e cessões de direitos também são de registros facultativos (arts. 40/50). O art. 2º da mesma lei especial, dá trato nacional, e seu parágrafo único, reciprocidade aos estrangeiros, o que nos parece ferido pela reserva de mercado.

Finalmente, acrescenta-se que a mesma MP vem manter a confusão da regulamentação do art. 113 da Lei n. 9.610/1998<sup>17</sup> ao falar de uma tal marca indelével. Cita o Decreto n. 1.894/1998, ora revogado, que criou o selo de identificação da receita. Esse selo foi questionado em juízo e o novo Decreto n. 4.533/2002 revogou-o, criando apenas sinais identificativos de fonogramas. O Governo Federal chegou a fazer consultas públicas sobre o novo selo do audiovisual, que, ao seu teor, esbarram nos mesmos óbices da MP n. 2.228-1, por tentar imiscuir-se nas relações privadas de autor (produtor), co-autores e licenciados dos conteúdos. Esse novo decreto chega inclusive no art. 7º a citar um conteúdo desconhecido na lei autoral, que é o fonograma com imagens. Fonograma com imagens é logicamente uma impossibilidade. Tendo um conteúdo imagens, trata-se de obra audiovisual com som, conforme define o art. 5º, VIII, (i).

Encerro dizendo que, por tudo que vimos, não há como discordar de José Roberto Gusmão e de Manoel Joaquim Pereira dos Santos, quando concluem, cada um em seus respectivos trabalhos, mas de forma uníssona, que *a velocidade com que as transformações tecnológicas ocorrem no mundo digital, faz prever que o Direito Autoral deverá passar no Sé-*



culo XXI por uma revolução conceitual. Ainda não é possível dizer se assistiremos tão-somente ao surgimento de um novo Direito Autoral ou se testemunharemos até mesmo um processo de fusão e reestruturação dos institutos da propriedade intelectual (...). Mesmo mantido o caráter personalista do Direito Autoral, apesar da manifesta diluição dos conceitos de autoria, originalidade e finalidade da obra intelectual, deveremos, sem dúvida, contemplar o nascimento de um regime protetivo das obras intelectuais de configuração radicalmente diferente daquele que surgiu em decorrência da invenção da imprensa<sup>18</sup>.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 Não podiam, por certo, imaginar os irmãos (...) Lumière, ao realizarem em data de 28/12/1895, no 'Grand Café' de Paris, a primeira projeção de filmes cuja extensão máxima era de 16 metros, a título de curiosidade, como um aperfeiçoamento da fotografia, que decorridos poucos anos, já em 1908, pudesse alcançar a autonomia de uma nova arte. Nessa ocasião, com efeito, foi lançado o filme 'L'assassinat du duc de Guise', idealizado por Henri Lavedan e por Lê Bargy, produção de 'Film d'Art', dos irmãos Laffitte. Realiza-se assim o sonho começado há milhares de anos de captar e transmitir movimento... CHAVES, Antonio. *Cinema, TV, publicidade cinematográfica*. São Paulo: Leud, 1987. p. 1.
- 2 Posteriormente o Decreto n. 567, de 11 de junho de 1992, que a regulamentação repete tal definição no art. 2.º, I. O Tratado sobre Registro Internacional de Obras Audiovisuais, concluído em Genebra, sob os auspícios da OMPI, assinado pelo Governo do Brasil em dezembro de 1989 e aprovado pelo Congresso Nacional pelo Decreto Legislativo n. 94, de 23 de dezembro de 1992, também já não mais restringia a obra audiovisual à espécie cinematográfica. A Lei n. 9.610/1998, finalmente acabou por encampar a elevação da obra audiovisual a uma categoria expressamente protegida como gênero, independente de sua tecnologia ou forma de concepção, expandindo-a do espectro cinematográfico, conforme se vê do art. 5º, VIII, i, que repete o citado art. 2º da Lei n. 8.401/1992, revogada pela MP n. 2.228-1/2001.
- 3 ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Direitos de autor e direitos conexos*. Coimbra : s.l., 1992, p. 512.
- 4 O mestre Ascenção diz que o mesmo art. 2º/1-f, fala nas obras cinematográficas, televisivas e videográficas. É um luxo. O art. 21/1 acrescenta ainda a obra difundida (...). Os arts. 22 e 23 falam dos autores da obra videográfica. (...) Aparece pois uma nova categoria, a das obras audiovisuais. A Convenção de Berna fala simplesmente nas obras cinematográficas, "às quais são assimiladas as obras expressas por um

processo análogo ao da cinematografia" (art. 2º/1). ASCENÇÃO, *op. cit.*, p. 82.

- 5 CHAVES, Antonio. *Direito de autor*. Rio de Janeiro: Forense. 1987. p. 337.
- 6 BITELLI, Marcos Alberto Sant'Anna. A inserção do Direito do Autor na Constituição Federal. In: *Temas Atuais de Direito Civil na Constituição Federal*. VIANA, Rui Geraldo Camargo; NERY, Rosa Maria de Andrade (Coord). São Paulo: Revista dos Tribunais, 2000. p. 81-82.
- 7 ASCENÇÃO, *op. cit.*, p. 523.
- 8 CHAVES, Antonio. *Direito de autor*. p. 343.
- 9 ASCENÇÃO, *op. cit.*, p. 523.
- 10 ASCENÇÃO, *op. cit.*, p. 523-524.
- 11 BITTAR, Carlos Alberto. *Direito do autor nos meios modernos de comunicação*. São Paulo: RT, 1989. p. 83.
- 12 BITELLI, Marcos Alberto Sant'Anna. *Coletânea de legislação de comunicação social e constituição federal*. São Paulo: RT, 2003. p. 368.
- 13 *Temos pois que a primeira autorização traz implícita as outras, salvo estipulação em contrário. Como nenhum produtor vai admitir estipulação em contrário, temos que, na prática, só ao produtor cabe a exploração econômica, remetendo-se os autores à remuneração ajustada.* cf. ASCENÇÃO, *op. cit.*, p. 523-524.
- 14 BITTAR, Carlos Alberto. *Contornos atuais do direito do autor*. 2. ed. Revista e atualizada por Eduardo Carlos Bianca Bittar. São Paulo: RT, 1999. p. 207-212.
- 15 SOUZA, Carlos Fernando Mathias. *Direito autoral*. Brasília: Brasília Jurídica, 1998. p. 83.
- 16 Representação n. 1.031/DF. Rel. Min. Xavier de Albuquerque.
- 17 Ver BITELLI, Marcos Alberto Sant'Anna. Vícios de regulamentação do art. 113 da Lei de Direitos Autorais nas obras audiovisuais, fonográficas e livros. *Revista de Direito Privado*. NERY JR, Nelson et NERY, Rosa Maria de Andrade (coord), v. 02, São Paulo: Revista dos Tribunais, 2000. p. 57.
- 18 GUSMÃO, José Roberto. A gênese do direito de propriedade intelectual. *Anais do XVIII Seminário Nacional da Propriedade Intelectual da ABPI*, 1998. p.10-12. SANTOS, Manoel Joaquim Pereira dos. O direito autoral na internet. In: *Direito e Internet*. GRECO, Marco Aurélio; MARTINS, Ives Gandra da Silva (coord). São Paulo: Revista dos Tribunais, 2001. p. 158.

## ABSTRACT

The author demonstrates the evolution from the concept of the movie work to the audio-visual work.

He comments the abandon, by the Brazilian Law, concerning the definition of comparison of works that are analogous to the movie art in order to consolidate the concept of audio-visual as a tutored institution.

He highlights the peculiarities of the audio-visual works and the difficulties resulting from the lack of legal and doctrinary accuracy about their author. Moreover, he discourses on the interference of the State in these works, pointing to the implementation of the Movie National Agency-"Ancine" and its performance for protecting the copyrights.

Finally, he criticizes the formalities and obstacles to the free circulation of audio-visual works created by the Provisional Measure, "MP", n. 2,228-1/2001 and by the article 113 of the Law n. 9,610/98, showing up the necessity of adequacy of law to the audio-visual technological progress.

KEYWORDS – Copyright; audio-visual work; movie work; Movie National Agency-"Ancine"; Provisional measure - "MP" n. 2,228-1/2001; Law n. 9,610/98 - article 113 – Copyright Law.

Marcos Alberto Sant'anna Bitelli é Advogado e Professor de Curso de Pós-Graduação em Direito do Centro de Estudos Universitários – CEU, bem como do COGEAE da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.